
3 1761 06639906 4



DISCURSO

LEÍDO ANTE LA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

D. MIGUEL ECHEGARAY

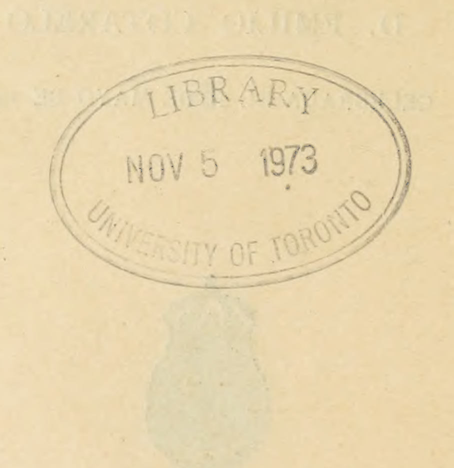
Y CONTESTACIÓN DE

D. EMILIO COTARELO

CELEBRADA EL 28 DE MAYO DE 1916



MADRID
TIPOGRAFÍA DE LA «REVISTA DE ARCH., BIBL. Y MUSEOS»
Olózaga, 1.—Teléfono 3.185.
1916


LIBRARY
NOV 5 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

DISCURSO

DE

D. MIGUEL ECHEGARAY

Señores Académicos:

La gratitud es una planta rara, de difícil cultivo: se da poco, agarra mal; los naturalistas sólo han tenido ocasión de estudiar unos cuantos curiosos ejemplares. El corazón, donde suele producirse, es terreno de secano; no basta una cuidadosa sementera; son necesarias las lluvias del cielo para prepararle, ablandarle y hacerle apto, bueno y digno de recibir la semilla preciosa del beneficio. En Dios y en conciencia os aseguro que en mí ha echado hondas raíces; vuestras bondades tienen la virtud de hacer sentir al corazón más endurecido, y el mío no lo estaba; él me dice que quedo reconocido, obligado, unido para siempre a los ilustres miembros de la Academia Española por los lazos indisolubles del agradecimiento. ¡Gratitud! Esta hermosa palabra quiero que vaya en las primeras líneas de mi modestísimo trabajo para hacerle aceptable y simpático.

Con cariñosa espontaneidad, por unanimidad absoluta, fuí elegido Académico, altísima honra que yo no había pretendido nunca, aunque la deseara en silencio; y no la había solicitado, porque en mis sueños de ambición, al desear sentarme entre tantas eminencias, políticos austeros, oradores famosos, matemáticos profundos, autores dramáticos aclamados, inspirados poetas, filólogos, eruditos y sabios, comprendía que para conseguirlo, necesitaba alegar méritos suficientes, y en mí no encontraba ninguno; creyendo además que del propio valer deben de ser otros los juzgadores. No lo entendisteis así vosotros y elevado fuí a este que considero como el Generalato de las Letras; y vuestra elección conturba mi ánimo con las mayores dudas. Si acepto desde luego, tras ligera protesta, la alta merced como merecida, cometo pecado de soberbia; si en absoluto me declaro indigno de ella os ofendo, pues supongo que vues-

tros acuerdos no los inspiró la justicia sino la amistad o el capricho; y buscando algún fundamento que me explique vuestra benevolencia, sólo encuentro uno, aunque pequeño: que he consagrado mi vida entera al trabajo y que en las ciento diez obras que escribí para el teatro he defendido la decencia y el arte, no ofendiendo nunca al público, y siendo tan respetuoso con él como él fué cariñoso conmigo.

Pero si no he creído ser digno de recibir honores tan codiciados, mi confusión aumenta al saber que he de ocupar la vacante de varón tan preclaro como don Alejandro Pidal y Mon, legítimo heredero de las virtudes y talentos de su padre, aquel que fué insigne político, portento de erudición y gigante de la dialéctica.

Esta circunstancia, sin embargo, es, por otra parte, motivo de verdadera satisfacción para mí; mi deber primero es rendir cumplido homenaje al que fué Director de tan sabia Corporación, y ésta sí que no es difícil empresa, sino fácil trabajo. Para encomiar la extensa y variada labor de su vida bastan dos palabras: decir su nombre es hacer su elogio.

Tuve la fortuna de conocer a Alejandro Pidal en la Universidad, cuando nos sentábamos, aunque estudiando distintas asignaturas, en los duros y honrados bancos, como los llamaba con su singular gracia el gran humanista don Alfredo Adolfo Camús, maestro de maestros, y mío muy querido y reverenciado. En aquel Centro docente todos los cursos tienen sus favoritos: unos pocos que estudian, que brillan, que van delante; pero la fama de algunos rebasa estas pequeñas fronteras, es de todos los años, se habla de ellos en todas las aulas. De este número de escogidos fué Alejandro Pidal, como también Marcelino Menéndez y Pelayo, y después Enrique Pérez Hernández y Raimundo Fernández Villaverde.

La primera etapa en el camino de la notoriedad para todos los que visten toga es la Academia de Jurisprudencia. Allí acuden los jóvenes abogados, aun antes de terminar sus estudios, para probar sus armas y adiestrarse en las artes de la elocuencia; por allí han pasado la mayor parte de las celebridades españolas y de ella fueron lumbreras, potentes focos de luz, el sabio extremeño don José Moreno Nieto, el gran orador don Segismundo Moret y don Antonio Maura, desesperación de

aduladores, pues todo cuanto pueda decirse para loar sus merecimientos no sonará nunca a lisonja.

Corría el año 1869: la Revolución había triunfado: el problema de la libertad de conciencia agitaba a todos los espíritus: se discutía en las Cortes Constituyentes, y se discutía con pasión, con encarnizamiento, en la Academia de Jurisprudencia con otros varios problemas sociales, que la gente moza a todo se atreve. De una parte: Alberto Aguilera, Raimundo Fernández Villaverde, Gonzalo Calvo Asensio, Charrín; en el centro: Francisco Silvela, Saturnino Esteban Collantes; en el otro bando: el Vizconde de los Antrines, González Castejón, Brieva y Salvatierra, Balbín de Unquera, Ramón Nocedal, y a la derecha de la derecha, Alejandro Pidal, el más intransigente y el más elocuente quizás de todos, aunque todos lo fueron. Período agitadísimo, pero fecundo en hombres insignes, cuya fama no se extinguirá con el tiempo. Misión es providencial de las revoluciones, removiendo todos los fondos con sus sacudidas sísmicas, levantar a la superficie a hombres esforzados que sin ellas, en la paz de la vida, hubieran vegetado resignados y desconocidos.

Pidal fué diputado en las Cortes que convocó don Manuel Ruiz Zorrilla, reinando don Amadeo de Saboya, y con él unos pocos que tuvimos la fortuna de escuchar su primer discurso. Ya llevaba algún nombre, se le escuchó con interés; lo que empezó en curiosidad, terminó en asombro; aquella facilidad portentosa; aquellos, no torrentes, sino cataratas de palabras; sus párrafos grandilocuentes, que crecían y se ensanchaban y se llenaban de imágenes, que parecían no tener fin y acababan de una manera fácil y sorprendente, produjeron estupor en los que no le conocían. Los taquígrafos, no pudiendo seguirle, dejaban caer desmayados los brazos. Todos reconocieron desde el primer momento algo excepcional y extraordinario en aquel joven de alta estatura, luenga barba rubia, acentos enérgicos y nobles ademanes.

Esta primera impresión se convirtió en juicio definitivo con su gran discurso de las primeras Cortes de la Restauración, que siendo de ruda oposición a Cánovas, le valió ser llamado a los Consejos de la Corona. Produjo también honda impresión el terrible apóstrofe lanzado contra los republicanos desde el

banco azul siendo Ministro de Fomento. A los ocho meses de desempeñar una cartera fué elegido Presidente de la Cámara. Carrera rapidísima de la que se ven pocos ejemplos. En política se va despacio; y algunos se pasan toda la vida preparándose para la consagración sin llegar a ser ungidos. En su alto y difícil cargo, dirigiendo los debates, demostró en todo momento su clarísima inteligencia, su discreción, su tacto y su autoridad.

A la muerte del gran estadista don Antonio Cánovas del Castillo pudo ser el jefe del partido conservador; estaba en la idea y en el sentimiento de todos; pero por causas que no se explican bien, renunció a ser el primero. Tal vez prematuro cansancio de la lucha política; quizás desengaños recibidos; acaso el temor de que su carácter ultramontano pudiera crearle grandes dificultades si había de continuar la obra de Cánovas. Es éste punto que no podrá aclararse. Los entendimientos privilegiados no van por los caminos que recorre la mayoría de la gente, sino por rutas suyas propias y desconocidas, y las vulgares deducciones del sentido común jamás se podrán encontrar con la alta lógica de los espíritus superiores.

Y en este momento se llega a un período extraño de su vida. Su actitud desorienta; su marcado desvío hacia la política activa, su completo alejamiento de las tareas parlamentarias no se comprenden. El que hablando lo puede todo, no habla; sin embargo, su retraimiento no es completo; no es un jefe, y lo es; no va delante, y no se pierde entre las filas; está en el partido, marcha con él, influye, dirige, no se le ve, y su fuerza se siente. De él puede decirse lo que en ocasión parecida hizo exclamar a don Salustiano de Olózaga: "¡Qué importa que la locomotora vaya delante o detrás del tren! Si va delante, le arrastra; si va detrás, le impele."

Sus últimos actos, el gran discurso en el Congreso Eucarístico y la carta a don Antonio Maura, son muy recientes y basta a mi propósito con indicarlos.

Perteneció a las Academias Española, de Ciencias Morales y Políticas y de la Historia; en todas ellas demostró su amor al trabajo y su gran ilustración. Como Director de esta Corporación insigne, fué uno de los miembros más activos; la cuidó, la atendió, la honró y estuvo siempre dispuesto a con-

testar a todos los discursos de entrada, tarea fácil para hombre de conocimientos tan amplios.

En sus ratos de ocio escribió también algunos libros notables en prosa elegante y castiza. *El triunfo de los Jesuítas en Francia* es un terrible ataque a las instituciones republicanas; en su *Santo Tomás de Aquino,* cuenta la curiosa y contrastada vida del Santo con todo detalle y nos habla de sus obras, discípulos, impugnadores, elogios y paralelos; en *La Magdalena,* traza magistralmente la figura de María de Magdala y explica la conversión de aquella gran pecadora, a quien le fueron perdonadas sus culpas porque amó mucho. De aquella simpática y hermosa mujer nos dice "que abrazada y como pegada a la cruz, hasta el punto de formar como parte con ella, oculta como una violeta en el suelo, entre los cedros del dolor que se levantan heroicamente ofreciendo al cielo su sacrificio, ha logrado cautivar el corazón de la cristiandad".

Entre sus muchas y envidiables facultades hay dos que constituyen la esencia de su vida: su palabra, su consecuencia en la idea.

Fué ante todo y sobre todo un orador fácil, cálido, elocuentísimo, estuoso, arrebatador. Mantuvo siempre el mismo criterio en resolver problemas políticos, sociales, científicos o teológicos. Como pensaba a los veinte años pensó en las postrimerías de su vida. No pasó y repasó de unos campos a otros como tantos, ya de una manera discreta y habilidosa, ya arriesgándolo todo y dando el salto mortal. No fué flexible, sino rígido; no se doblegó, ni cedió, ni transigió, ni se ejercitó en los difíciles juegos del funambulismo en la política.

Alma de niño, aliento de gigante; católico fervoroso, político austero, orador de pelea; algo de profeta y de iluminado; un Bossuet y un Demóstenes; su creencia tan grande como su palabra. En las relaciones sociales, amigo leal y caballero perfecto; en la vida privada, hijo respetuoso, marido modelo, padre amantísimo. Si en las arenas de la política esgrimiendo con violencia su arma de lucha, una palabra encendida por los fuegos de la pasión, en el hogar doméstico, bondadoso y afable, dando ejemplos de una vida tranquila y honesta, iluminada por la dulcísima luz de la fe. Tal fué el gran hombre a quien hoy llora la Academia y con la Academia la Patria.

Cumplido este deber, fácil y grato, tengo que llenar otro para mí erizado de dificultades. Las leyes de la Academia Española previenen que, en este acto solemne, el recipiendario exponga y desarrolle algún tema que a la labor literaria se refiera. Esta obligación me preocupa hondamente, por considerar que es empeño superior a mis fuerzas; y no lo digo porque en tales casos la modestia es casi reglamentaria, sino como expresión sincera y honrada de la verdad. Otros escribieron libros, folletos, artículos; yo sólo hilvané comedias; mis obras son únicamente diálogos; personajes que entran, hablan, están conformes o disienten, y se van con propósito firmísimo de volver. Moviendo las figuras como pude, compuse mis farsas, de las cuales algunas, producidas en días de acierto, resultaron alegres; pero como en la ocasión presente he de decirlo yo todo, sin alguien que me conteste y a quien replique, en prosa no recortada sino seguida, sin buscar el efecto cómico, sino procurando permanecer todo lo más serio que me sea posible, la tarea que me imponen los reglamentos me parece superior a los doce trabajos de Hércules, y temo que al concluírla malamente se pueda hacer de mí un triste pronóstico: el nuevo Académico ayudará muy poco a Limpiar, a Fijar y a Dar esplendor. Pero puesto en la necesidad de escoger un tema, para mí hay uno solo posible: lo cómico. Llevo cerca de cuarenta años cultivando el género. Todo aspecto de la vida, la situación más crítica, el momento más apurado, los veo sin proponérmelo, fatal, necesariamente, por el lado risible. La lectura de un espantoso naufragio me inspiró la obra que con mayor regocijo acogieron todos los públicos. Y pues estoy fatalmente condenado a no poder elegir el tema de mi discurso, hablaré de lo cómico, y de uno de sus caracteres más esenciales: de la originalidad.

Lo cómico, según los tratadistas, es siempre un contraste, una oposición, disparidad entre los medios y los fines. Fines altísimos, medios extraordinarios para alcanzarlos, estamos en la cima de lo sublime. Altos propósitos, menguados medios para conseguirlos, llegamos a los linderos de lo cómico. Un ideal de justicia, y para amparar doncellas, desfacer entuertos y castigar malandrines, rocín flaco, espada enmohecida y ce-

lada de cartón; he aquí el extraordinario contraste de que nace lo verdaderamente cómico en toda su pureza, lo dolorosamente cómico en determinados momentos y por única vez en la portentosa obra del más peregrino de los ingenios, una unión que parece imposible: lo sublime en lo cómico.

Por esta ley de los contrastes, serán siempre elementos cómicos el que va de prisa y cae, el cobarde que amenaza, la vejez con pretensiones amorosas, el que lo intenta todo y a nada llega y se envanece como si hubiera conseguido sus desatinados propósitos.

Lo cómico, en el teatro, nace de la situación o de la palabra.

Cuando un hombre se encuentra en determinadas condiciones desfavorables para él decimos que está en ridículo; si por su propia voluntad y sus actos equivocados se colocó en tan lamentable postura, nos complacemos en su mala suerte; si actos extraños a él y la mala voluntad de otros le pusieron en tal paso, nuestro sentimiento cambia, y su desventura nos inspira conmiseración y respeto.

Lo cómico es siempre un caso particular. Si se trata de algo general y que pudiera alcanzarnos, la alegría muere en nuestros corazones para dar lugar a la reflexión. Por ello no puede ser cómico el humorismo de Lord Byron, pues con sus crueles sarcasmos fustiga a la humanidad entera y la lectura de sus obras inmortales nos deja sabor amargo, al sospechar que pudieran alcanzarnos las disciplinas con sus canelones.

Lo cómico nace de la palabra; de la palabra brota el chiste

El chiste es alma, vida, esencia de lo cómico; es el moverse, estremecerse, palpitar de la palabra; el vocablo se agita, se une a otro, se separa de él, se desdobla, se pliega, ya es uno, ya es dos. El chiste es el relampaguear de toda la obra: unas veces ligerísimos rayos de luz; otras, brillantes claridades, y algunas, súbitos resplandores que se rompen en explosión de carcajadas.

El chiste debe ser fácil, espontáneo, ingenioso y sobre todo culto.

El chiste pornográfico es un insulto al público, porque se lanza confiando en la perversidad de sus sentimientos, y se cuenta con su complicidad.

Cierto que la licencia ha sido siempre achaque de toda li-

teratura, y no de ensayos mediocres, sino de obras maestras de los autores más famosos. Buen ejemplo de lo que decimos, o mal ejemplo, nos dan algunos de los diálogos de Luciano, el gran satírico griego; por obra corruptora se tuvo siempre el *Ars amandi;* Francia nos presenta numerosos casos del contagio; Italia, maestra en atrevimientos, colma la medida, y aun en poemas tan brillantes como el *Orlando furioso,* hay escenas que pudiera firmar el padre de la prosa italiana; y no se queda en zaga nuestra *Celestina, libro a la verdad divino, si encubriera más lo humano.* Pero el libro no es el teatro: se lee si deleita, se cierra si ofende; estamos solos, nadie puede atestiguar si nos entretuvo o nos molestó con sus malicias.

En el teatro, el chiste pornográfico tiene mayor alcance y hace profundo daño; se dice frente a frente, es desvergonzado y cruel; como le oyen tantos, su fuerza se centuplica; mancha los labios del que lo dice, hiere los oídos del que lo escucha; y la dama en su palco, el padre rodeado de sus hijas, no saben qué actitud adoptar ante el ataque de lo obsceno; pero al separar todos con disgusto la vista del escenario se encuentran las miradas de unos y otros y a un tiempo enrojecen, y nada hay tan doloroso como la vergüenza colectiva.

En estos últimos tiempos han aparecido en la escena unas combinaciones de palabras a que no es fácil dar un nombre, las gentes los llaman chistes malos, y puede que tengan razón; pero los oyen, los saludan con un "¡Ah!" prolongado de estupefacción y al fin se ríen, y alientan a los que van por tan extraviados caminos. No son equívocos ni retruécanos; no juegos sino retozos de palabras; son, sí, el retorcimiento, la tortura del vocablo y el machaqueo del sentido común. Aparecieron en los teatros del llamado género chico; como invasión de hunos, pasaron a los cafés; allí hicieron explosión, produciendo numerosas bajas en las familias de todas las clases sociales, y cuando en una comedia se anima el diálogo con un chiste honrado, resulta incoloro e insípido ante un auditorio cuyo paladar está completamente estragado por la procacidad y la extravagancia. Extravíos son, y como tales deben de durar poco. El nublado que trae pedrisco descarga, hace daño y se va, y el cielo recobra su prístina pureza. ¡Y de la situación cómica,

del personaje, del chiste, brota espontánea, alegre, fresca, sonora, simpática, la risa, la bendita risa!

La risa es la primera manifestación del espíritu, el primer destello de la inteligencia. El niño es un ser inconsciente, puñado de carne, armazón de huesos, paquete de músculos, manojo de nervios, arroyuelos de sangre; su llanto es mecánico, producido por el dolor o por la molestia; pero él no sabe ni de su molestia, ni de su dolor; un día se fija en su madre, la conoce, sonríe: esa risa es el heraldo que anuncia que allí hay un ser, que ha empezado en aquel instante sublime la vida del espíritu. *Íncipe, parve puer, risu cognoscere matrem,* como dijo hermosamente el poeta.

La risa es el distintivo del ser racional: los rugidos del león semejan los del hombre cuando está encolerizado; el pajarillo tiembla en la rama ante la fascinación de la serpiente como el cobarde cuando se ve frente a su enemigo; el animal enfermo se queja; en los ojos de la cierva herida hay lágrimas; pero reírse no pueden: no se hizo la risa para rudos belfos, sino para labios finamente preparados a recibir la deliciosa impresión de lo más espiritual del espíritu.

Y ¡qué espectáculo tan singular y digno de estudio el que nos ofrece la contemplación, desde algún agujero del telón de foro, de las caras de todos los espectadores ante el desarrollo de una obra cómica! Caras serias, desdeñosas, indiferentes al principio; pero llega un efecto cómico decisivo, y los rostros adquieren movilidad, brillan los ojos, se agitan los labios, parece que el primer rayo de una aurora ha iluminado a todos. A todos, no; algunos, pocos, permanecen insensibles, rígidos, fríos; son los desgraciados que no pueden reírse. Negros puntos de un cuadro de luz, sombras silenciosas, ¡abrid siquiera una vez los labios para demostrar que sois buenas y tomáis alguna parte en la alegría de los demás!

Muchos críticos alemanes y franceses, sobre todo los primeros, desde los tiempos de Federico Schlegel, aseguran que en el efecto que produce lo cómico hay dos momentos distintos: impresión de disgusto el primero, al ver rebajada la dignidad humana y perdido el ideal del hombre; de regocijo el segundo, al entender que aquel que se nos presenta es un caso excepcional; pero estas filosofías no van bien con la realidad

de los hechos. El efecto de lo cómico es rapidísimo, inminente y no da lugar a la reflexión; antes bien, los términos aparecen en ocasiones invertidos; si se nos sorprendió con malas artes, el primer momento es de risa, el segundo, de arrepentimiento.

Algunos filósofos ridículamente melancólicos, campanas que sólo saben doblar a muerto, nos dan la agradable noticia de que la vida es triste, y nos aconsejan, para ponernos a tono, que permanezcamos sombríos y meditabundos, pensando en que es triste la vida. Ya Aristóteles nos dijo que el hombre no debía reírse nunca, pues padecía su dignidad. ¡Hermoso porvenir el que nos preparan estas celebridades ictéricas: ir matando las horas con caras largas y gestos de contrariedad, dignísimos y graves, haciendo la competencia al que en todo tiempo se tuvo por el prototipo de la seriedad!

¡Ah! ¡Feliz el que pudo algunas veces llenar de risas la sala de un teatro! Hacer olvidar penas por breves horas y levantar, con los estremecimientos de la alegría, corazones desmayados por el dolor, y no lo consiguió con torpes procedimientos, ni con medios falsos, sino presentando una obra honrada, bella, artística, original. La originalidad: he aquí la preocupación, el tormento del autor dramático, la condición sobresaliente, la más preciosa de la obra cómica, como de toda producción escénica. Ser original no es ser autor, sino creador. Pero ¿qué es la originalidad? ¿Dónde está lo nuevo? ¿Quién puede ser total y absolutamente original? ¡Tremendo problema del teatro!

Espíritus juveniles, que sienten ansias de renovación artística, sueñan con ideas originales, procedimientos desconocidos, formas nuevas: empeño noble del que da los primeros pasos en los senderos de la vida y se siente animoso y fuerte; pero intento difícil y peligroso: de lo sublime a lo cómico hay un paso; de lo nuevo a lo extravagante, medio.

Los que contamos muchos años y buscamos también algo fuera de lo vulgar, sentimos con mucha fuerza la pesadumbre del pasado, y a cada tentativa, que nos parece de una gran originalidad, hay un recuerdo que murmura al oído: "Eso ya fué."

En arte no hay selvas vírgenes que explorar: amplios caminos, rutas estrechas, se han recorrido cien veces en numero-

sos viajes; y cuando emprendemos con entusiasmo la marcha, por escondidas sendas, en busca de lo nuevo, a los pocos pasos encontramos las huellas de los que nos han precedido, y el desaliento se apodera de nuestra alma.

¿Dónde está lo nuevo? Son unas cuantas las ideas, los sentimientos, los vicios de los hombres. El corazón no varía, el fondo será siempre el mismo. Podrá variar la forma; pero ¡bajo cuántos aspectos se han presentado ya los vicios, los sentimientos y las ideas! ¡Van muchos siglos y muchas obras!

Y pues que soy viejo, debo volver los ojos al pasado, que lo que puede venir ya casi no me importa: a los estudios clásicos donde están la belleza, el arte y la originalidad, y en los que se encuentran antecedentes de todo lo que ha venido después.

Y al pensar en el pasado, en el teatro y en lo cómico, acude a mi memoria el recuerdo de Aristófanes y de su obra, atrevida, desenfadada y originalísima; y en su teatro, en el que se observan casi todas las formas que puede presentar el género: la sátira política, la obra simbólica, la pornográfica, la de espectáculo y, hasta cierto punto, la comedia de costumbres.

De las 44 obras de Aristófanes, sólo 11 han llegado completas a nosotros. De ellas no pocas son sátiras políticas y singularmente *Los Acarnienses* y *Los Caballeros*. Toda la obra de Aristófanes es satírica y constituyen su fondo burlas sangrientas, sarcasmos crueles, ataques despiadados. Estadistas, senadores, magistrados, embajadores, oradores, filósofos, músicos, autores y actores son objeto de sus iras. La sátira política adquiere proporciones extraordinarias. Todos los bocetos de comedia política en épocas modernas y nuestras modestísimas revistas, en las que el autor cree haber agotado la ironía y haberse excedido en las alusiones, comparadas con la virulencia de Aristófanes, resultan modestos ensayos de la más elemental inocencia. Aristófanes se atreve con Cleón, el poderoso Cleón, el demagogo de más influencia en su tiempo, y le echa en cara su infamia y su rapacidad. No hubo actor que se atreviese a representar papel tan arriesgado, y el mismo Aristófanes se embadurnó la cara y salió valerosamente a escena. Por su mordacidad tuvo seguramente el poeta un enemigo en cada casa, y su vida debió de correr llena de inquietudes. Des-

pués de los políticos, son sus compañeros de profesión los que reciben de él las más regaladas caricias. No debieron de ser muy entrañables en aquellos tiempos las relaciones entre los autores dramáticos; mas como voy buscando antecedentes, salgo desde luego al paso de algún malicioso que presuma que éste es también un antecedente para mí.

Con Euripides se ensaña; mortal enemigo del célebre griego, le alude en todas sus obras, le niega una por una sus cualidades; ofende a su madre, recuerda la humildad de su origen, y asegura que vendía verduras, dando el género averiado y pesando mal. *Las Ranas* es una obra exclusivamente escrita para combatirle. Euripides y Esquilo defienden la bondad de sus respectivas obras, y Baco, que actúa de jurado, declara que puestos en un platillo de una balanza Euripides, todas sus obras, su madre y todos los parientes y servidores, y en otra dos versos de Esquilo, la balanza se inclinaría del lado de éste. El diálogo que pone en boca de los dos escritores es precioso; pero seguramente al maltratado Euripides no se lo parecería. Gustó tanto, que por unanimidad se pidió su repetición. Este gran honor sí que no le podemos presentar como un antecedente de estos tiempos, en los que procuramos que se repitan el mayor número posible de veces sin que lo solicite nadie.

Del simbolismo en el teatro han hablado mucho nuestros contemporáneos como de cosa nueva y sabrosa. Todos los que salen al proscenio no son personajes, hombres y mujeres, con virtudes, vicios y pasiones; son encarnación de una idea, símbolos. La comedia simbólica tiene grandes ventajas para el autor, que puede confiar en el éxito. Acostumbrado el público a considerar como personas que sienten, quieren, desdeñan, aman o aborrecen las que ve en la escena, cuando se le advierte que no son tales personas las que intervienen en la obra genial que se va a representar, se perturba, se inquieta, se asombra, y aunque no le interese lo que pase, no se decide a manifestarlo; porque él con las personas se atreve, y con el autor, que es persona, y casi siempre una buena persona, también; pero con los símbolos, no. El simbolismo es, sin embargo, tan antiguo como el teatro, y ya le vemos cuatrocientos veintiún años antes de J. C. inspirando a Aristófanes su obra *La Paz*.

Los atenienses habían sufrido numerosas guerras. Cleón y

Brásidas, generales de Atenas y Lacedemonia, eran ardientes partidarios de la lucha. El uno, porque comprendía que en tiempos tranquilos se transparentarían más sus prevaricaciones; el segundo, por ansias de gloria. A la muerte de los dos se pactó una tregua de cincuenta años; pero al poco tiempo se hizo inminente una nueva ruptura de las hostilidades. Para oponerse en lo posible a tan criminales aspiraciones escribió el célebre autor *La Paz*. Entre los personajes figuran la Paz, la Guerra, Opora, la Abundancia, la Agricultura, las Ciudades destruídas, el Tumulto y la Teoría. Ser la encarnación de la Teoría es ser símbolo de los símbolos. El actor que lo interpretara tuvo perfecto derecho a estar hablando tres años. Aristófanes debió de comprender el peligro de hacer orador al personaje, y en su obra la Teoría es muda. *La Paz* no fué del completo agrado del público, que se sentía dominado por instintos bélicos: desde la mitad decae notablemente, falta de interés y de acción, y en el certamen los jueces le negaron las primeras coronas.

Y aquí llegamos a otra forma cómica del arte escénico: la obra pornográfica. Pornográficas son cuantas escribió Aristófanes, y de sus desvergüenzas no hay obra alguna de autor moderno que pueda dar idea, pues las más desenvueltas, de argumento más escabroso del moderno repertorio francés, que se suelen representar en teatros exclusivamente dedicados al género libre, comparadas con las de Aristófanes, resultan timideces, ñoñeces, remilgos y gazmoñerías.

La obra arquetipo de este género es su *Lisístrata*. En toda ella reina una obscenidad odiosa: en el fondo, en la forma, en la frase: nada de eufemismos, ni circunloquios, ni palabras veladas: todo por su nombre: al natural dichos y hechos, y en absoluto desechado el equívoco, para que al público, entre dos acepciones, no le quede el consuelo de acogerse a la buena. No ha habido escritor que se haya atrevido a verterla a su lengua por completo, y los más osados han traducido al latín una parte de la obra, escenas enteras; pero aun en lo que no va en la lengua del *Latio*, basta para admirarse de que hubiera público que pudiese sufrir tamañas demasías. Obra es de tal escándalo, que renuncio desde luego a seguir haciendo comentarios y observaciones y a contar su argumento.

Y como compensación de *Lisístrata* puede presentarse su

hermosa comedia *Las Aves,* antecedente también de otras muy variadas y vistosas modernas, pues es una verdadera obra de espectáculo.

El autor en esta encantadora comedia es sencillo, natural, elegante; sus escenas están llenas de chistes ingeniosos y sales áticas; algunas un tanto picantes, pero ligeramente sazonadas; otras contienen himnos brillantísimos.

El coro lo componen las aves: la abubilla, el gallo, la perdiz, el francolín, el alción o martín-pescador, el azor, el cuco, la tórtola, el reyezuelo, con su hermosa corona color de aurora, orlada de negro, y otras muchas. La diversidad y riqueza de trajes, los tonos vivos de las plumas y el contraste de los colores debieron causar un efecto sorprendente; y es bueno tener en cuenta que los griegos, verdaderos artistas, ponían tanto cuidado en la verdad y riqueza de la presentación escénica y en la propiedad de la indumentaria, que en una obra de Esquilo, al aparecer las Furias huyó una parte de los espectadores dando gritos de terror.

Procné aparecía imitando el traje de las cortesanas, cubierta en parte con el plumaje del canario. Los griegos, como los empresarios de nuestros tiempos, daban mucha importancia al sastre, y acudían a la visualidad para atraer al público y conseguir sus favores. ¡Cuántas veces habrá que repetir el famoso apotegma de Salomón!

Dice Poyard en su elogio *Delli Uccelli*: "*Las Aves* son una obra sin ejemplo y sin rival, un género aparte dentro del teatro aristofánico, una fantasía viva, alegre, seductora, llena de maravillosas sorpresas, chispeando poesía, desenvolviéndose maravillosa y alada y burlándose en sátira ligera y divertida, sin las acostumbradas virulencias."

A pesar del recuerdo de producción tan bella, de tanto ingenio, tanta gracia finísima y tanta malicia mezclada con cantos dignos de Píndaro, se ha pretendido presentar como original y novísima una obra de autor moderno en la que se cantan los amores y la muerte trágico-cómica de un gallo.

Las obras de Aristófanes no pueden aceptarse como comedias de costumbres sin someterlas a un delicado análisis. La pasión política todo lo envenena y falsea, y ella dominaba al autor. El escritor satírico abulta siempre los vicios y defectos de

los adversarios y olvida sus virtudes; sin embargo, Aristófanes, a pesar de algunas exageraciones, llevó a la escena mucho de lo que pudo observar, pues no vivió divorciado de su pueblo. De la lectura de sus obras se deduce una enseñanza: que los atenienses, habiendo olvidado sus dioses, que ponían en caricatura y sin ningún otro ideal religioso, eran un pueblo absolutamente inmoral. Puede admitirse que tales escenas de libertinaje y tal grosería de la palabra se llevaran al teatro para halagar las pasiones de la muchedumbre, de la parte más vil y soez del populacho; pero aquellos cuadros los presenciaban, aplaudían y premiaban filósofos, oradores, poetas, artistas enamorados de la belleza, y todos se unían en un caluroso asentimiento; lo cual nos prueba que altos y bajos formaban un pueblo degradado y corrompido, no hasta la medula de los huesos, sino hasta los núcleos de las células.

En las obras del gran escritor griego hay también chistes, muchos chistes, unos ingeniosos y espontáneos, muchísimos de un color más vivo que todos los del prisma, no pocos graciosísimos de una sola palabra compuesta de muchas, adivinación de lo que un día había de ser la lengua alemana, en la que estas concentraciones son tan frecuentes; chistes fáciles, chistes traídos al diálogo a fuerza de puños y, por fin, chistes malos, que tampoco son invención moderna.

El teatro aristofánico, por sus numerosas palabras de doble sentido, sus constantes alusiones y su viva actualidad, es de traducción muy difícil. Tal es la opinión de Camus. "Erizado el estilo de Aristófanes, nos dice, de enigmas y anécdotas de aquel tiempo, por grande que sea nuestra erudición, por grande que sea nuestro conocimiento de las cosas de aquella época, por siempre memorable, nunca llegaremos a comprenderlas todas para poder disfrutar de toda la gracia que contienen, quedando algo ininteligible y oscuro."

En general, la traducción de una obra artística ofrece *verdaderas* dificultades.

El estudio de las lenguas, y perdóneseme esta pequeña digresión, es para el literato, no ya de utilidad suma, sino de necesidad absoluta, si desea conocer en toda su belleza las obras de los que fueron genios en la humanidad. De lo vulgar a lo vulgar no va nada, y bien puede traducirse a otro idioma sin

peligro alguno; lo extraordinario, lo excepcional, no tienen traducción posible. El arte es, ante todo, forma, y cada lengua, en su elegante hipérbaton o en sus caprichosos giros y peculiares modismos, en su forma especial tiene una particular belleza, suya propia, inalienable, que se pierde al ser vertida a otro idioma, que en sus modismos, giros y formas peculiares contiene otra belleza, propia suya y distinta de la obra traducida.

El que no conozca las creaciones maestras en la lengua en que se escribieron tendrá alguna idea de ellas; la verdadera obra quedará en una borrosa lejanía.

Bien están en griego *La Muerte,* de Patroclo; *La Cólera,* de Aquiles; la descripción maravillosa de las batallas al pie de los muros de Troya, y las arengas y discursos de los jefes griegos; inimitables en latín los apóstrofes de Cicerón a Catilina y las ternuras de Catulo a Lesbia; la Bella Sulamita, la más hermosa de las mujeres, la de los ojos de paloma, mejillas de granada, cuello como torre de David y pecho como gemelos de gacelas que juegan entre los lirios, ha de ser cantada en la lengua hebraica, y en ella ha de recitarse el canto de Débora, la sacerdotisa, la que vivía bajo una palmera y era dulce como la miel de las abejas, para comprender toda su concisión y su energía; no puede traducirse la magistral escena de Julieta y Romeo, confundiendo en su arrobamiento amoroso el canto de la alondra, el ave de la mañana, con el del ruiseñor, el músico de la noche; en alemán tiene toda su grandeza la tetralogia de Schiller. ¿Cómo traducir a Rabelais? Hermana de la nuestra es la lengua italiana; sin estudiarla la comprendemos; nada hay más parecido ni que tenga raíces más iguales; sin embargo, cuantos han intentado traducir *La Divina Comedia* fracasaron lastimosamente y en italiano para siempre ha de quedar la terrible inscripción de la puerta del Infierno.

Y el más intraducible de todos, nuestro *Ingenioso Hidalgo*: o estar familiarizado con el habla castellana o no conocer al noble caballero. Mal anduvo por campos de Castilla, asendereado y maltrecho; peor se ve por extranjeras tierras, desprovisto de su maravilloso ropaje, del que le quedan sólo jirones y calandrajos. Del *Quijote* no pueden traducirse un párrafo, una línea, una frase, si se ha de conservar la belleza del texto.

La del alba sería cuando Don Quijote salió de la venta.

La del alba sería. Nada más sencillo, ni más bello; nada más difícil, si se intenta su traducción.

La traducción de Luis Viardot, una de las mejores en lengua francesa, dice: *L'aube du jour commençait à poindre.*

La de Carlos Jarvis:

It is about break of day.

La de Lorenzo Franciosini Fiorentino, que se aparta bastante del original:

Doveva éssere in su lo spontar dell'alba.

Y la alemana de Luwig Braunfelds, una de las más modernas:

Es mochte um die stunde des aubrechenden tages sein.

Ninguna tiene la concisión, la elegancia, el giro caprichoso de la frase española.

La del alba sería...

¡Cuatro palabras nada más: no pueden traducirse!

El estudio del teatro romano es mucho más fácil para nosotros. No emplea la sátira; pinta costumbres; presenta tipos y caracteres. En él encontramos nuevas formas de lo cómico.

Le precedieron los Mimos y las Atelanas; llamábanse Mimos algunas poesías porque al declamarlas se hacían determinados gestos. Los Mimos romanos fueron desde el primer momento burlescos, intentos de caricatura, conatos de sainete. Manducus era un personaje muy popular, el *bu* de los chicos, el terror de las mujeres, a las que perseguía manejando un zurriago; muchas, sin embargo, se dejaban de buen grado alcanzar, porque alimentaban la preocupación de que, azotadas por él, serían fecundas en el mismo año.

La diferencia entre los Mimos romanos y los griegos fué siempre grande y en ventaja de éstos. Los Mimos griegos tenían por objeto la expresión de sentimientos elevados; eran composiciones trágicas y pinturas de caracteres nobles; al recitar los versos, adoptaban los declamadores posturas cuidadosamente estudiadas, y en momentos eran tales la apostura y gallardía de sus actitudes, que valían más que el poema y sus versos, y en ellas se inspiraron los más renombrados escultores para cincelar sus estatuas.

Algunos *histriones* venidos de Atela dieron nombre a las Atelanas. Las representaciones se daban en tablados improvi-

sados y colocados en medio de la calle. Gran afición mostraban los romanos a estos espectáculos, y solían ser los dichos tan atrevidos y las alusiones tan mordaces, que los padres prohibían asistir a tales exhibiciones a sus hijos menores de edad.

El verdadero teatro que siguió a estos primeros ensayos fué una institución aristocrática, fundada para separar en lo posible al pueblo de los sangrientos espectáculos del circo. Todos los años se nombraba determinado número de magistrados que votaban créditos para el sostenimiento de la temporada; era, por tanto, una institución municipal.

La obra se llevaba al Edil Curul, quien, luego de examinada, concedía o negaba el permiso para su representación. El Edil Curul, venerable antecesor de nuestro censor de teatros, que pasó a mejor vida, afortunadamente, en el último siglo. A los espectadores se les repartían altramuces, nueces y garbanzos tostados para atraerles, uniendo sabiamente la satisfacción del estómago con el deleite del espíritu, combinación ingeniosa que asimismo han intentado algunos avisados empresarios modernos.

Las representaciones empezaban *post meridiem* y terminaban antes de la puesta del sol, y como se daban a toda luz, eran imposibles telones y lienzos pintados, ni podía engañarse al pueblo con percalinas más o menos lustrosas; las decoraciones eran corpóreas; las telas, riquísimas; los trajes, magníficos. Estaba prohibido por un senadoconsulto que las mujeres tomasen parte en aquellas ficciones, por considerar su intervención inmoral. Los actores llevaban una careta: algunas eran articuladas, y gracias a ingeniosos resortes permitían hacer determinados gestos. Unos pocos modelos de estas *carátulas* se conservan en la biblioteca de San Marcos de Venecia.

Los teatros tenían dimensiones extraordinarias: los flautistas acompañaban a la representación con sus notas en algunas escenas; aparición primera de la melopeya y germen de la obra lírica.

Horacio se lamenta de que el público se solazaba con las melodías de los músicos más que con los versos de los cómicos. La que no podemos llamar orquesta ni tampoco sexteto, pues no pasaban de cuatro los que tocaban, acomodábanse al pie del escenario con sus *tubi;* en las butacas que llamamos de orquesta

se sentaban los senadores; en las primeras filas, las vestales; después, matronas romanas, caballeros, órdenes ecuestres, y en el anfiteatro o la *cávea*, el pueblo. Tal amplitud de la sala, número tan extraordinario de espectadores, tanta variedad de colores y trajes, y los cambiantes de las riquísimas joyas con que se adornaban las matronas romanas, gastando en ellas millones de sextercios, y todo ello iluminado por un sol espléndido, cuando en días apacibles no se corría el *velarium* y bajo el purísimo cielo de Italia, debieron ofrecer a los admirados ojos un cuadro deslumbrador, digno del divino pincel de Apeles. Y, sin embargo, cuadro de tanta vida no pasó a las tablas ni a los lienzos, ni inspiró a los artistas. El de los circos, sí; el pincel lo reprodujo, el buril labró en la dura piedra al león que despedaza y al gladiador que muere; el grabado lo llevó a los libros; en el teatro se copiaron los amplios coliseos. ¡Triste atracción la que ejercen en los ánimos los espectáculos de fuerza, de lucha y de sangre, aún más que la contemplación de las concepciones elevadas del espíritu! Desgraciadamente, en el fondo de todo hombre dormita una fiera, y cuando llegan las grandes conflagraciones y los terribles choques entre los pueblos, se despierta y aparece en toda su espléndida barbarie.

Plauto fué el más popular de todos los autores cómicos; Terencio, más delicado y de refinado gusto artístico, fué menos celebrado. Gustaba el público de la obra cómica y no se interesaba por los efectos grandiosos de la tragedia. A Plauto le han atribuído 170 obras, pero un estudio más detenido redujo este número a 20, a lo que se llama Círculo Varroniano.

En la Edad Media corrió una pieza con el nombre de *Querolus* o el regañón, atribuída a Plauto con poco fundamento, pues no se ven en tal producción señales del ingenio ni de la gracia de Plauto, y además está escrita en prosa, y el autor favorito de los romanos escribió siempre en verso.

En este punto aparece un elemento nuevo en el arte escénico: el prólogo.

Algún antecedente hay en el teatro griego: la παράβασις. No tenía el mismo carácter del prólogo; no empezaba la obra: la interrumpía. A mitad de la representación uno de los corifeos, o el autor mismo, en ocasiones, se quitaba la carátula, se adelantaba y dirigía la palabra al público. Daba algunas ex-

plicaciones de la obra, se quejaba de su actitud en el anterior estreno, pedía benevolencia, y daba las gracias. Bien puede asegurarse que más de un autor de nuestros días, al ver cruelmente maltratada en la noche de su estreno obra en la que consumió muchas vigilias y puso grandes esperanzas, ha sentido envidia de los griegos y deseos vivísimos de salir a escena en el momento culminante de la tempestad para pedir explicaciones y recomendar cortesías, pues no es crimen la equivocación, y el gasto de alguna cantidad no da derecho a llevar la airada protesta, no a la última extremidad, sino a las últimas extremidades.

Casi todas las obras de Plauto tienen prólogo, y algunos son bellísimos. El jefe de la *Grex cómica* se presentaba acompañado de todos los histriones, vestidos con los trajes que habían de lucir en la representación; daba una explicación somera del argumento, adornada con donaires y frases felices, y presentaba uno a uno a los primeros intérpretes, indicando la parte que en la obra habían de tomar. Estos prólogos han pasado a muchas literaturas. Molière encabeza con ellos varias de sus obras, y algunos son dignos de su fama, pero los suyos tienen un carácter muy distinto. No dan explicación del argumento; suelen ser un cuadro vistoso y animado, y los más importantes, un canto de adulación al Rey.

En *Los Enfadosos,* Molière apareció en escena, y dirigiéndose al Monarca y mostrándose aturdido, presentó sus excusas por hallarse solo y sin actores para proporcionarle el solaz que buscaba; al propio tiempo abríase una concha apareciendo en ella una náyade en medio de veinte surtidores de agua, rodeada de faunos y dríadas, recitando unos versos de M. Pellison.

El prólogo del *Anfitrión* es un diálogo entre Mercurio y la Noche, y en el de *Psiquis* interviene Venus desde una nube y Flora desde la tierra; diosas de los ríos se entregan a bailes animadísimos, mientras cantan divinidades, las Gracias y el Amor rodeado de seis amorcillos.

El del *Enfermo de aprensión* está también dedicado al Rey; es un derroche de lisonjas y acaba diciendo: "Luis es el más grande de los reyes; feliz el que puede consagrarle la vida."

El prólogo precede también a algunas obras líricas. Los escritores modernos han aceptado como artístico este interesan-

te preámbulo; pero los de nuestra época no se parecen en nada a los de Plauto. El autor no da idea de la obra; explica su pensamiento, desarrolla una tesis, profundiza. El público celebra las imágenes, los bellos pensamientos, la brillantez de la forma; mas como prefiere los hechos a los dichos, entra en la obra con muchísimo gusto, entendiendo el argumento desde la primera escena, aunque en ocasiones no haya entendido el prólogo.

Todas las obras de Plauto están localizadas en Grecia; sin embargo, Plauto es más romano que griego; no se entrega a las crudezas de la sátira; pinta caracteres, retrata personajes, presenta tipos, y en algunas de sus comedias nos da otra forma de lo cómico, el desarrollo de un carácter; el *Avaro* fué imitado por Molière y el *Miles Gloriosus* ha pasado al teatro festivo de todos los países, y ambos son tipos perfectamente romanos.

Plauto, sin embargo, se empeña en aparecer como un imitador del teatro griego; él mismo lo dice; Plauto lo tradujo en lengua bárbara, que así llamaban los romanos a la suya, reconociendo paladinamente su inferioridad respecto a los griegos en materias de arte y de buen gusto. ¡Singular empeño de autor tan famoso aparecer como un traductor y severa lección a los que todos los días nos dan con el mayor desenfado lo ajeno como propio, entrando a saco por tierras extranjeras!

El amor no aparece como un elemento esencial en las obras de Plauto, ni en el teatro griego. El, sin embargo, inspiró a los poetas las más tiernas estrofas, y una pasión amorosa fué la causa de la guerra de Troya. Quizás no considerasen el amor como el sentimiento más puro del alma, entregados a torpes placeres y dominados por la sensualidad.

Los Cautivos es la obra más importante de Plauto, la más interesante, entretenida y limpia; es una verdadera obra de enredo, manifestación primera de otra de las formas de lo cómico, de que tanto se ha usado y abusado después. En 1844 fué representada por los estudiantes de Berlín; se mandaron a Herculano y Pompeya comisiones de eruditos para estudiar decoraciones y trajes, y compuso la música de los entreactos el inmortal Meyerbeer; simpática fiesta digna de un pueblo que ha prestado constante atención a los estudios clásicos, tan olvidados hoy por nuestra juventud, desgraciadamente.

Otros antecedentes encontramos también en el teatro latino, y ejemplos de recursos que parecen modernísimos. Esas conversaciones entre el escenario y la sala, que tanto divierten al público, esos graciosos incidentes, impropiamente llamados trucos en la jerga de bastidores, tienen su origen en *Los Cautivos*. El actor, suspendiendo repentinamente el prólogo, adelantándose al *púlpitum* y dirigiéndose al anfiteatro exclamaba:

—¡Por Hércules! Lo niega aquél, el último; acércate, si no oyes; si no hay sitio para que estés sentado, lo habrá para que estés de pie; por ti no he de esforzar la voz hasta lastimarme la garganta.

Molière se inspiró algunas veces en Plauto, imitó el *Anphitruo* y el *Trinummus*. Es de justicia manifestar, sin embargo, que le aventajó en la pintura de los caracteres y en el desarrollo de la acción. M. Regnard imitó también *Mostellaria* y *Menechmi*.

No entra en mi propósito analizar el teatro del célebre autor francés ni estudiar el de nuestro siglo de oro en su parte genuínamente cómica.

Hay en ésta tantas riquezas y tesoros, variedad tal de tramoyas, burlas, enredos, tipos y efectos graciosos, que sería crimen dedicar breves líneas a lo que merece entusiasta homenaje.

Quise buscar antecedentes y los busqué muy lejos; cuanto más lejos aparezca lo nuevo, menos caduco parecerá lo antiguo; aun así, sólo pude hacer ligeras indicaciones por apremios del tiempo y los reducidos límites de un discurso. Del pleito de lo viejo y lo nuevo pueden escribirse tomos de apretadas líneas. En arte lo nuevo no es poco, pero lo viejo es mucho y su grandeza es tanta, que al buscar la originalidad, para librarse de su peso hacen falta espíritus juveniles y vigorosos y entendimientos privilegiados, que por fortuna existen hoy, como los hubo siempre.

El arte no interrumpe su marcha, lleva ancha corriente y mucha prisa; pero no hay que olvidar que viene de muy lejos y nace de riquísimos manantiales.

El teatro es un reflejo de la vida. En sus escenas hay elementos preciosos que completan los datos de la historia, y son necesarios para estudiar costumbres de los pueblos. El autor cómico, como todo autor, se inspira en lo que le rodea; sus

tipos no los ha inventado, los ha visto en alguna parte. Toda obra debe de ser, y lo es muchas veces, un *trozo de vida,* frase muy al uso y que se repite hoy constantemente y con cierto énfasis, como si se tratara de hallazgo feliz, que puede competir con el descubrimiento del *radium*. Trozos de vida. ¡Cuántos pudiéramos citar en obras, así antiguas como modernas! Pues ¿qué es todo el teatro aristofánico, depurado de sus exageraciones, sino admirables trozos de vida llevados a la escena, un asombroso retrato de la república ateniense en los tiempos de la guerra del Peloponeso, el más completo estudio que nos dejó la antigüedad de los vicios, virtudes y costumbres de la Grecia, de la venalidad de sus magistrados, la charlatanería de sus oradores, la terquedad de sus pleitistas, la inmoralidad de sus políticos, la pedantería de sus filósofos y la corrupción de todos? "Dionisio *el Joven*—dice uno de nuestros más distinguidos helenistas—, deseando conocer la verdadera situación de Atenas, pidió datos precisos al divino Platón, y el gran filósofo le remitió las comedias de Aristófanes."

Los personajes que desfilan por la escena no son tampoco ni pueden ser meras creaciones de la fantasía. Pues qué, ¿no han vivido el *Avaro, Miles gloriosus, El Misántropo, El Enfermo imaginario,* el *Otelo, Schylook* y *Don Juan Tenorio?* De no haber andado por esos mundos el que atesora, el soldado fanfarrón, el que huye de sus semejantes, el que se imagina enfermedades, el celoso que llega al crimen, el que presta a ciento por ciento, y el galanteador profesional de mujeres, la imaginación más viva no los hubiera podido inventar. En lo que ve se inspira el autor, y lo copia, unas veces torpemente, en obras que se desdeñan por su falsedad, y otras con fortuna, que el público premia, porque son espejos de la realidad y en ellos ve la vida.

Y he aquí la gran dificultad, el magno problema: llevar la verdad al teatro, donde todo es artificio.

Todos los elementos escénicos se revuelven contra el autor para impedir sus propósitos, honradamente artísticos. En el teatro todo es convencional. Convenimos en que son las doce del día, en que brilla un sol espléndido, y estamos viendo la bombillas de la luz eléctrica; aceptamos como magníficos y sólidos palacios telones que está moviendo el aire; creemos a

la protagonista que viene de un parque, que aparece en el fondo, cuando nos habla de las flores perfumadas y de las claras fuentes, todo pintado por un escenógrafo conocido nuestro; y son para nosotros príncipes y vasallos, nobles caballeros y honradas matronas, o mujeres livianas y tahures, los apreciables artistas a quienes un momento antes saludábamos en sus cuartos llamándoles familiarmente María, Fernando, Emilio, Carmen, Enrique, Mercedes o Julia.

Los personajes no son seres de carne y hueso, son muñecos. No se mueven por su voluntad, hay una mano que los guía: el talento y la habilidad del autor están en que no se vean los hilos que los dirigen, en hacerlos tan tenues y febles que desaparezcan hasta el punto que el público confunda la ficción con la realidad. Para el que no lo consigue, no hay conmiseración; es un enemigo; se le llama torpe, vulgar, ramplón, artificioso y otras lindezas por el estilo.

Hay ocasiones, sin embargo, en que el disgusto del público tiene alguna justificación, pues los hilos que mueven las figuras, lejos de ser invisibles, son verdaderos cables, arrollados a un cabrestante, donde trabajan y sudan para mover la máquina los cuatro o cinco padres del aborto literario.

El fracaso es redondo, no hay quien le disculpe; el papel de defensor tiene muy pocos partidarios, a no ser en el foro, sobre todo cuando se paga bien. Pero si la caída es mortal de necesidad, el triunfo, en cambio, no es unánime nunca. Al autor se le premia con aplausos y ovaciones en el teatro, ditirambos en los periódicos, banquetes de los amigos, a los cuales no todos van muy a gusto. Aun así, no es definitivo el éxito; hay alguien siempre que niega, que atenúa, que quita color, que encuentra parecidos, que gruñe, ladra y muerde si encuentra ocasión. La envidia acecha, como fiera desde su cubil, y si la dejan se recoge y se lanza para llevarse entre las garras un pedazo de reputación.

Pero dejemos a un lado estas consideraciones tristes; no nos dejemos dominar por un pesimismo desconsolador; volvamos los ojos a lo que es alegría en la vida, descanso en la lucha, remanso en la corriente.

Simpático género cómico; tú, tan tranquilo y bonachón, incapaz de hacer daño a nadie, que no te enfadas cuando algu-

no, mal informado, te supone de inferior clase, continúa tu camino, derrochando buen humor, sin herir con tus ironías ni molestar con tus zumbas, deleitando y corrigiendo costumbres con tus risas; y cuando te hablen de tesis, problemas en el teatro y obras trascendentales, no hagas caso de los psicólogos; piensa que el arte no tiene más finalidad que el arte mismo, y que dondequiera que aparezca la belleza habrá arte, sin plantear tesis, ni resolver problemas, ni profundizar en la vida, nobles estudios y hondas cavilaciones que deben de reservarse a moralistas, filósofos y matemáticos.

De horror te estremecerás cuando sepas que literaturas extrañas del Norte, grises como los desteñidos cielos de los países donde han nacido, se han atrevido a llevar a la escena, como fundamentos de obras artísticas, leyes de herencia, problemas de atavismo, estados patológicos y casos clínicos. El protagonista es un hemipléjico: le ves aparecer en escena incierto y vacilante, trépidos los labios, sin dirección la mano, la lengua luchando por moverse entre los dientes y el paladar, sujeta en la boca por la férrea cadena de la afasia, tristes síntomas de la terrible mielitis.

Durante tres actos mortales te angustia el pobre enfermo arrastrando una pierna, diciendo frases incoherentes y acaba con gritos inarticulados que lanza la imbecilidad. Los que le han visto, doloridos y espantados salen del teatro, pensando que no puede ser bello envenenar el aire puro del arte con miasmas de hospital.

¡Bendito tú, género cómico, si cumples tu santa misión: si no eres grotesco, apayasado o cínico, sino ligero, movido, elegante y gracioso: si vas colocando en los extensos eriales de la vida pequeños oasis, llenos de pájaros, los animales más alegres de la creación, donde el viajero descansa, olvida sus penas y se ríe; si no arrancas carcajadas brutales que lastiman el oído, sino risas francas y sonoras, o dulces y delicadas sonrisas, que son como la aristocracia de la alegría.

Pero no te envanezcas demasiado; a fin de cuentas, no eres más que una parte importante, aunque modesta, de un todo que se llama el teatro, el cual, a su vez, no es sino parte de otro gran todo que llamamos el arte.

El arte es también como tú; jamás hizo daño: no ha deja-

do en su camino un reguero de sangre, como las luchas religiosas; no ha sido traidor ni intrigante, como en la política muchos enloquecidos por el desate de las ambiciones; no conoce la envidia ni el despecho; tiene un ideal muy alto, que es la belleza, y si por belleza entendemos la semejanza a Dios en lo finito, y el Ser Supremo, al realizar toda su esencia, es perfecto, y siendo la suma perfección ha de ser la suprema belleza, su ideal es el mismo Dios. Al arte nos le representamos como figura esplendorosa; es la eterna pureza; la marea de fango que envuelve a las sociedades modernas ni le alcanza ni le mancha; y vive y vivirá en la consecución de los siglos, con su túnica siempre blanca, su corona de flores eternamente lozanas, y la lira de oro, con que se acompaña al cantar a los héroes y a los mártires.

He dicho.

DISCURSO

DE

D. EMILIO COTARELO

Señores Académicos:

Un rasgo de modestia excesiva, un verdadero escrúpulo de nuestro insigne compañero don José Echegaray, me pone en el trance, a la vez honroso y difícil, de contestar al discurso de su hermano don Miguel, ilustre autor dramático, a quien acabáis de oír.

Honroso, porque siempre lo es recibir a un nuevo compañero que generosamente llega a compartir nuestras tareas, mucho más activas de lo que el vulgo ignaro piensa, y llega, en general, después de haber consagrado lo mejor de su vida al cultivo de las letras o las ciencias, y cuando su bien ganada reputación no necesita ya mayores medras, antes bien, pudiera entregarse en brazos del necesario descanso.

Pero es condición inherente a nuestro espíritu la de agrandarse y fortalecerse con el trabajo; y ni las canas ni aun las enfermedades del cuerpo son capaces de abatirlo, en los muchos casos que todos hemos visto. Ya lo dijo, hace trescientos años, aquel *Manco sano,* cuyo recuerdo hemos celebrado los pasados días: "Hase de advertir que no se escribe con las canas sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años."

Y es difícil mi compromiso, porque nadie más autorizado para esta contestación que el gran autor dramático, para quien ni la teoría ni la práctica del arte tienen arcanos, y que, además del próximo parentesco con el Académico entrante, fué coetáneo suyo y testigo de sus triunfos; pues como bien sabéis ambos hermanos se han repartido con preferencia los favores poéticos de las musas trágica y cómica en los últimos decenios del pasado siglo.

A esto habré de acogerme para salir lo más airoso posible de mi empeño: a los méritos positivos de mi apadrinado; ellos

infundirán tal vez la vida y el calor que en otro caso habrían de faltarle a mi humilde prosa.

Haber escrito y visto representar 110 obras dramáticas, cerca de 40 en tres actos y 20 en dos, aplaudidas y celebradas casi todas; traducidas y puestas en escena en varios teatros de Europa, y repetidamente en los de América. Llenarse aún los de la corte cuando las compañías anuncian las bellísimas zarzuelas *La viejecita, El dúo de la Africana, Gigantes y Cabezudos, La rabalera* y *Juegos malabares;* ser autor de comedias tan excelentes y ya clásicas como *El octavo no mentir, Contra viento y marea, Sin familia, El enemigo, Meterse a redentor, Caridad, Vivir en grande, La vieja ley, Inocencia, Los Hugonotes, Viajeros de Ultramar, La monja descalza, Los demonios en el cuerpo, La señá Francisca* y otras muchas de esta índole, dan ciertamente derecho a ocupar un sillón en esta casa que honraron tantos dramaturgos insignes, ya perdidos para siempre, y otros que por dicha podemos aún ver a nuestro lado.

Y esto, que por notorio y evidente bastaba sólo enunciar para que apareciese harto justificada la elección que habéis hecho en el señor don Miguel Echegaray, pudiera también considerarse suficiente para dar aquilatado su mérito como autor dramático. Pero habiendo expuesto él mismo, con gran oportunidad, su pensamiento acerca de lo cómico en el teatro, cual si quisiera indicar los principios a que hubo de sujetarse en la producción de sus obras, aunque por modestia cuidó de no decirlo, sería grave falta en el que haya de contestarle no recoger aquella idea y hacer plena afirmación del hecho.

Dos principales fundamentos sentó el señor Echegaray para que lo cómico-dramático pueda tenerse por excelente. Es el uno guardar el respeto debido al público en cuanto a la materia cómica y modo de presentarla, y el otro, la originalidad.

En cuanto a lo primero, bien puede asegurarse que jamás la musa de Echegaray se presentó como bacante descompuesta y lasciva, ni se arrastró por los suelos apurando el chiste grosero y chabacano para conseguir los fáciles aplausos de la ínfima plebe.

La musa cómica de Echegaray se ofrece siempre decentemente ataviada; y aunque alegre y retozona, dista por igual

de la acritud desapacible del autor del *Misántropo* y del *Hipócrita* o de los soporíferos sermones dramáticcs de el, por otra parte, tan pulcro Inarco, como de las mal encubiertas picardías de Maquiavelo o del Ariosto y la cínica y desaforada obscenidad del Aretino.

Bordea o mejor resbala sobre las situaciones más escabrosas dejando sólo un agridulce, un sabor picante que excita el interés o, como si dijéramos, el paladar moral deseoso de continuar saboreando manjar tan apetitoso. Creyéranse a veces que su caída es segura al ver la temeridad con que se arroja en el peligro, según puede verse en las comedias *El otro, Contra viento y marea, La vieja ley, Sin familia;* mas una circunstancia imprevista, pero natural, unas veces, y otras prevista, pero intencionalmente descuidada, resuelven el conflicto con ventaja para la moral y para el arte y con lucimiento para el ingenio que sabe burlarse de tales dificultades y las domina.

Guarda también el señor Echegaray respeto al público en el uso de su sátira, que no es agresiva ni injusta. En gran número de comedias, como *La credencial, Cara y cruz, Servir para algo, Vivir en grande, Mimo, La niña mimada, El octavo no mentir* y otras muchas, en que fustigó vicios individuales y colectivos, lo hace con tal discreción y habilidad, que generalmente el autor no aparece tras el actor dictándole las censuras, sino que la moraleja se desprende de los mismos hechos. Mérito supremo en todo satírico y exquisito en el poeta dramático.

Otra de sus buenas cualidades es la sobriedad en el esfuerzo por que el espectador se entere de lo que trata. Nada de aquellos largos discursos moratinescos para demostrar que dos y dos son cuatro. Hasta peca en esto por defecto, pues a veces no se sabe si el poeta censura o aplaude, resolviéndose todo en una aquiescente ironía, que es nuevo motivo cómico y no de los menos felices.

Y, en fin, hay también decoro en el lenguaje. Ni el equívoco grosero, ni la alusión impúdica, ni el chiste tabernario, ni el retruécano forzado se hallan en el teatro de Echegaray. La agudeza surge de la situación misma de los personajes. Así, por ejemplo, al presentarse en escena una joven madrileña de

barrios bajos, pero limpia y reluciente como la plata, dice de sí misma:

En las Vistillas no han visto
moza de mejor estampa;
y nací en el Lavapiés,
barrio donde no se lava.

Por el contrario, en otra obra, al aparecer una dama idólatra de la moda, exagerada en su traje y con el rostro embadurnado de colorete, exclama uno:

¡Tanto descubrir el cuerpo
y tanto el rostro encubrir!...
Mucho escote, manga corta
y la cara con barniz.

Y ¿cómo no soltar la risa cuando, en *El octavo no mentir,* aquel joven andaluz, nuevo don Mendo, que en fuerza de mentir siempre llega a la inconsciencia en el vicio, al hablar de su tierra y rechazar la fama de embusteros que gozan sus paisanos exclama, con acento de convicción, y como quien aduce un argumento sin réplica:

Cuando vienen los ingleses
a España, ¿dónde se quedan,
sino allí, porque allí abundan
los hombres de sus ideas
formales, con quien tratar
los negocios a la inglesa,
pues no dicen en su vida
una mentira siquiera?

Pasemos al otro fundamento sobre que ha de basarse el buen autor cómico; esto es, la originalidad, y declaremos, ante todo, que las obras del señor Echegaray son suyas, es decir, no han sido tomadas de otro autor antiguo ni moderno, ni traducidas del francés, del italiano, ni del danés, sueco u otra literatura hiperbórea. Como el gusano de seda ha sacado su labor de su propia substancia.

Pero en cuanto a que nada de lo dicho por él no se haya escrito jamás, ni aun en parte, es punto sobre el que hay que hacer ciertas aclaraciones. El campo de la comedia es mucho más reducido que el de la tragedia y el del drama propiamente dicho; porque éstos, además del fondo común a los tres gé-

neros, que es la vida actual, tienen asuntos ya determinados que les proporcionan la historia, la biografía, la tradición o la leyenda.

En el discurso del nuevo Académico acabáis de oír cuán circunscritos eran los límites de la comedia clásica. La ateniense antigua, esto es, la aristofánica, era esencialmente satírica y política. No conocemos las llamadas comedia media y nueva más que por los fragmentos de Menandro, las imitaciones de Plauto y las refundiciones de Terencio. El terreno sigue siendo restringido, como lo eran los aspectos artísticos de aquella sociedad que podían reflejarse en el teatro.

El Renacimiento, que en casi todos los órdenes del entendimiento y del arte fué aurora de libertad, puesto que, haciendo nuevo lo antiguo, abría al estudio la comparación y con ella el juicio, la crítica, y, por ende, el gusto por lo mejor, fué en literatura, sobre todo en la dramática, un círculo de hierro, nuevo lecho de Procusto en que se quiso encerrar y constreñir toda facultad inventiva. Con las reglas aristotélicas en una mano y los textos greco-latinos en la otra, se pretendió que sólo aquello era lo bueno; lo que había que imitar y seguir. Obedecieron, entre las naciones más cultas de entonces, Italia y Francia; y por eso ni una ni otra tuvieron en los siglos XVI a XVIII teatro nacional. Italia, donde la tradición latina estaba más arraigada, por ser la suya propia, se atuvo a las imitaciones plautinas y terencianas. Francia se inspiró más en los modelos atenienses en cuanto a la tragedia, y para la comedia tuvo a veces el acierto de buscar nuevos dechados, que principalmente le ofreció nuestra España.

Pero así una como otra, forzadas a la imitación, se vieron en el triste caso de repetirse por falta de asuntos. La pobreza de temas cómicos era tal que, en Italia, donde ya desde el siglo XV existía un elemento popular vigoroso, que dió origen a una clase de farsas que se representaban al aire libre, llamadas comedias *dell'arte,* ni aun con este auxilio pudo el teatro levantarse de la servil imitación antigua. Este mismo fermento popular era poco variado; tanto que aquellas piezas, que ni siquiera estaban escritas y se representaban *all'improvisso*, nombre con que también fueron designadas, sólo tocaban ciertos asuntos de antemano convenidos, y siempre los mismos,

así en Toscana como en Nápoles, desarrollados de un modo preestablecido y con personajes también constantes. Eran los que desde entonces se llamaron *máscaras* de la comedia y hoy son aún conocidos con los nombres de *Pulcinella, Colombina, Pantalón, Covielo, Doctor,* etc. Con estos tipos y el previo conocimiento del asunto, los actores no recitaban papel alguno aprendido antes, sino que improvisaban sus discursos y conducían el diálogo y las situaciones por los caminos que les sugería su peculiar ingenio y su agudeza.

En Francia, donde la tendencia moral y docente de la comedia llegó al extremo más intolerante que puede imaginarse, sólo quedaba al poeta el recurso de ver si escribía un *Avaro* mejor que el de Plauto, o si hallaba algún efecto nuevo en los resobados temas de la educación de los hijos, de la maledicencia, de la hipocresía, del vicio del juego, de la vanagloria y pocos más.

No podía haber, por consiguiente, originalidad en los argumentos ni en la manera de tratarlos y el poeta tenía que refugiarse en los primores de lenguaje, estilo y versificación, y gracias cuando en ellos lograba hacer tolerables aquellas viejas y pesadas lecciones morales.

Muy de otra suerte pasaron las cosas en España, donde lo cómico-dramático se buscó, no en modelos anacrónicos, sino en el fondo mismo de la vida común, en la sociedad que el poeta frecuentaba; y así la comedia española, con ser la más romántica, es también la más realista de todas.

Pero no se crea que la aparición de lo cómico surgió repentina y ya maduramente formada; antes, al contrario, fué elaborándose y transformándose al compás que el mismo teatro se iba desenvolviendo y perfeccionando. Así pasó desde simple incidente o episodio mantenido por un solo personaje en su forma más elemental a la acción, total y compleja, sustentada por individuos de psicología muy diversa que nos revelan las obras del siglo XVII.

El primer tipo popular y cómico que aparece en nuestro drama litúrgico es el pastor: los pastores que intervenían en las representaciones del *Nacimiento de Jesucristo.*

Pero no son los pastores ideales de la poesía bucólica, sino entes reales, sacados de la cantera de la vida. Desde el principio

en las églogas de Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y Sánchez de Badajoz ofrecen los mismos caracteres generales. Son torpes de entendimiento y lengua; glotones, tímidos, amigos del canto y del baile. Trabucan los vocablos no muy usuales y parodian las citas latinas de los textos sagrados. A veces entretienen sus ocios haciendo sus juegos ordinarios o contando lances de su vida rústica. Suelen también recitar en estilo jocoso las introducciones, después llamadas *loas*, de estas primitivas farsas, donde cuentan sus habilidades artesanas, las burlas hechas a sus compañeros y a sus amos; sus trebejos con las mozas del lugar y otras fechorías semejantes.

Al secularizarse por completo el teatro religioso, sin desaparecer el pastor como personaje cómico, adquirió mayor relieve y forma, por decirlo así, substantiva una de sus cualidades: la simpleza, que se encarnó en el tipo llamado *bobo*.

Duró en nuestro teatro todo el siglo XVI y adquirió cierto valor estético en manos de Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda y Juan Timoneda, por citar sólo los principales. Ofrece también algunas variedades desde el totalmente simple, crédulo y lerdo que todo lo confunde y embrolla, hasta el malicioso que ensarta refranes y romances populares, parodia a los principales personajes de la fábula y aun se burla de otros que él supone más débiles, pues el bobo es siempre cobarde. Suelen entonces ser víctimas de sus tiros las gentes de iglesia, y, en especial, los religiosos de Ordenes mendicantes.

En ocasiones el bobo es como intermediario entre el autor de la obra y el público, viniendo entonces a representar el papel del coro en las comedias atenienses.

El más frecuente de sus recursos cómicos es el de equivocarlo todo: recados, encargos y comisiones de lo que en ciertos casos se deriva no menos que el enredo de la fábula.

Coexistiendo con este personaje cómico, se nos ofrece en nuestro antiguo teatro el soldado fanfarrón, ya zaherido por Aristófanes en aquel pobre Cleónimo, general cobarde y vanidoso, lleno de galas y plumas; y, sobre todo, por Plauto, que lo hizo personaje principal de una de sus comedias, y, con tales caracteres, que su *Miles gloriosus* se ha convertido en apelativo de esta clase de tipos. Conocióle la comedia italiana, donde suele llevar los nombres de Spavento, Cocodrilo y Mata-

moros. Este último era casi siempre español, burla con que el ingenio satírico de aquel país intentaba vengarse de la humillación que sufría bajo el dominio castellano.

El de nuestro teatro ofrece bastantes diferencias, así del latino, como del italiano y del francés, donde también suele ser español, como era de suponer. Aunque se precia de hidalgo no exagera su prosapia; tampoco se muestra muy preciado de su nobleza, porque eso indicaría afeminación o debilidad, ni alambica los adornos y aderezo de su persona, cosas para él secundarias o superfluas. Pero sí abulta e hiperboliza su partido con las damas, y, sobre todo, llega al delirio ponderando su valor, sus fuerzas y lo peligroso y grande de sus aventuras.

Aparece ya con estos caracteres, solamente diseñados, pero con su lenguaje ampuloso en Lucas Fernández, a fines del siglo XV o principios del XVI, en un curioso diálogo con el pastor socarrón y malicioso de que hablamos. Tomaremos sólo algunas frases:

Soldado. ¡Juro a tal, si te arrebato,
que te vuelva del revés!
Pascual. ¡Sascás! No so de valdrés,
ni so zamarra o zapato.
Soldado. Pues darte he una bofetada
que escupas diez años muelas.
Pascual. ¿Será peor que pernada
recalcada
con zapato de tres suelas?
Soldado. Haré de tus huesos birlos;
desosarte he, pieza a pieza,
y bola de tu cabeza.
Pascual. ¡Ay! ¿Qué cosa es chirlos mirlos?...
¿Vos habréis matado ciento?
Soldado. Son tantos que [ya] no hay cuento...

Y la siguiente bravata ¿no parece caída de labios de un andaluz de nuestros días y no de un poeta de hace más de cuatrocientos años?

Soldado. Pues arrojarte he tan alto
que no acabes de caer
en tres años, a mi ver.
Pascual. No salto yo tan gran salto.

Es interesante y no poco instructivo ver en los primeros vagidos de nuestra Talía frente a frente estos dos primeros

tipos cómicos. El soldado fanfarrón dura en el teatro todo el siglo XVI y ofrece ejemplares dignos de nota en Sánchez de Badajoz (*Farsa teologal*), Luis de Miranda (*Comedia Pródiga*) y Diego de Negueruela (*Farsa Ardamisa*), donde es portugués y con los caracteres peculiares de este tipo cómico, luego tan frecuente en nuestra escena.

En el auto de Timoneda *Los desposorios de Cristo*, ofrece ya aquel aspecto lastimoso en su traje con que le representó Cervantes en su lindo entremés de *La guarda cuidadosa*, y, sin duda, muy conforme con la realidad. Entre los convidados a las bodas de Caná se presenta, pues, el desarrapado hijo de Marte, diciendo:

No porque esté mal vestido,
sin ropa y desta manera
me han de echar la puerta afuera;
que en la guerra lo he rompido
defendiendo una frontera.
Es mi nombre Pimentel,
don Juan Meneses de Canto.
Fuí alférez en Argel,
en Italia coronel
y capitán en Lepanto.
Muy bueno será llegar
a ponerme en buen asiento,
y del vino y del manjar
me den; si no haré temblar
la tierra y el firmamento.

Y obsérvense también aquí los dos caracteres principales que ya quedan reseñados: alabarse de hazañas nunca emprendidas y de su valor y esfuerzo irresistibles.

Ya por este tiempo el soldado fanfarrón se había desviado un poco de su primitiva forma en sentido más repulsivo y feo, aunque no menos cómico, y se convierte en el valentón arrufianado o rufián hecho y derecho. Al revés del *Miles* romano, no la da de rico, antes bien declara su extrema pobreza, no ya para que las mujeres no le pidan, sino porque será él quien haya de saquearlas. Su dominio en el bello sexo es tan ponderado como en el otro tipo de fanfarrón; pero es otra la clase de sus conquistas amorosas, quedando exceptuadas las damas de cuenta. Son fabulosos su valentía y matonismo, así como en realidad es infinita su cobardía.

Salió este tipo de la *Celestina,* que en el personaje de Centurio nos dió imborrable modelo. "Si mi espada—exclama Centurio—dijere lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién, sino ésta, puebla los cementerios? ¿Quién hace ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da de contino que hacer a los armeros? ¿Quién destroza la malla más fina? ¿Quién hace riza en los broqueles de Barcelona?... Veinte años ha que me da de comer."

Lo que admira es el ingenio del valentón para salir airoso de los mayores apuros en que su cobardía le pone. El Vallejo de Lope de Rueda, viéndose acosado por el paje Grimaldos, supone que el padre de su adversario le ha salvado la vida y no puede, por tanto, reñir con el hijo. El Alcolea de Moreto finge que el que le apalea con la espada de plano es su discípulo de esgrima, y a cada cintarazo que recibe acompaña una advertencia o un consejo, como si realmente estuviera en ejercicios de la negra. Otras veces, cuando el miedo le hace huír y topa con su amo o algún compañero, simula ir en persecución de imaginarios enemigos, y así a este tenor en los demás casos.

El valentón con ribetes y collares de rufián entró de criado o lacayo en la primitiva comedia española, como se ve en las de Lope de Rueda. Pero Lope de Vega no le admitió, al menos en toda su fea crudeza. El lacayo de nuestras grandes comedias es tipo mucho más complejo y variado. Es listo, frecuentemente moral y de recto juicio; servicial y lealísimo para su amo, a quien censura sin repulgos y modera en su extravíos. Sólo tiene dos defectos: una invencible cobardía y su afición a la mesa. En cambio en él aparece encarnado el sentido crítico y picaresco del pueblo español de Toledo abajo. ¡Qué tesoros de observación y buen sentido no hay en sus réplicas, en sus consejos generalmente enderezados a sus amos! ¡Qué de chistes, cuentos, descripciones satíricas no prodiga en cuanto dice! ¡Qué tesoros de lenguaje, vocablos y giros populares expresivos, elípticos o pintorescos no derrama en sus saladísimos razonamientos!

El lacayo de nuestras comedias es con frecuencia doble, como dos son los galanes que intervienen en ellas, y a veces cuádruple, porque cada una de las damas suele tener su co-

rrespondiente graciosa, dotada en abundancia de las mismas cualidades que sus congéneres masculinos.

Al lado de estos primitivos tipos cómicos de nuestro teatro fueron surgiendo otros cada vez más diversos, según lo pedía el argumento, hasta que, apurados los caracteres comunes y forzando cada vez más el alcance, se paró, no en el frío simbolismo como en la comedia francesa, sino en la jocosa caricatura, y así nació la comedia de figurón, que se dió con más frecuencia en la segunda mitad del siglo XVII.

Si de los tipos pasamos a los asuntos, veremos que en la comedia anterior a Lope de Vega hay la misma simplicidad en ellos. Burlas y enredos de gente del pueblo, especialmente aldeanos; sátiras en acción contra los frailes y clérigos; lances ridículos entre las autoridades municipales en lugares de corto vecindario, y otros semejantes.

Se ve palpablemente que el teatro vacila en su camino, y parece que reclama guías, modelos. Pero cuando el Renacimiento, y en especial la comedia italiana, pudieron haber influído en su futuro desarrollo, se vió que llegaron tarde.

Al crear Lope de Vega el teatro español, rompiendo los cánones aristotélicos, no sólo en lo meramente formal, sino en su propia esencia, borró la antigua distinción entre tragedia y comedia, mezclándolas y confundiéndolas en una superior unidad artística. Y esto que hoy se considera como un gran acierto, puesto que produjo el drama verdadero, que es el que se da en la vida con sus alternativas de alegría y dolor, de risa y llanto, le fué duramente reprendido por sus coetáneos, y aun en el siglo XVIII por los rezagados neoclásicos. Y esta compenetración íntima dificulta el reducir aquí a fórmula o síntesis lo que es puro elemento cómico en los enredos de nuestras comedias. Puede decirse que no falta jamás ni en las que hoy sin escrúpulo pueden llamarse tragedias, aunque no figure más que de un modo episódico o en escenas aisladas.

Pero hay además un grandísimo número de obras cuyo asunto total es esencialmente cómico. Lope de Vega tiene en su inacabable repertorio un grupo de comedias pastoriles y de costumbres rústicas llenas de exquisito gracejo; otro que se refiere a costumbres populares ciudadanas; otro de las comedias picarescas, y aun rufianescas, en que lo cómico del asunto

está reforzado con los elementos, también jocosos comunes a otras clases de obras, y un crecido número donde el enredo es una serie continua de lances festivos. En Tirso de Molina, que con los disfraces masculinos de sus damas, de éstas en agudas labradoras o beatas llenas de malicia, obtiene efectos suyos particulares, llega lo cómico al punto más elevado que puede ofrecer literatura dramática alguna. Calderón, con sus tapadas, escondites y sutilezas de galanes que se fingen artesanos, danzantes, médicos y astrólogos, no desmerece al lado de aquellos insignes primeros creadores. Rojas Zorrilla, con sus hábiles enredos y embustes femeninos y sus figurones mitigados; Cáncer, con sus parodias y comedias burlescas; Moreto, con sus caracteres bien sazonados, sus damas de melindre o falsamente desdeñosas, con sus parecidos y equívocos chistosos; Villaviciosa, Solís y Matos, con sus tipos risibles, a veces paradójicos, de doctores supuestos, mayorazgos grotescos, gitanas y con sus escenas callejeras, mantienen aún al declinar el siglo XVII la buena tradición cómica española. Y no sólo el dato principal de la obra era por esencia cómico: lo eran los incidentes y episodios, las situaciones y escenas, el lenguaje y las frases que, como torrente impetuoso, brotaban de los labios de los interlocutores.

No se agotó en el siglo XVIII la inventiva cómica de nuestros autores, pues aunque la escuela neoclásica quiso proscribir del teatro todo lo que no fuese la imitación de la comedia francesa, no pudo alcanzarlo jamás enteramente por la resistencia invencible que le opuso el pueblo español, y singularmente el público madrileño.

Episodio éste curioso y digno de especial examen, donde una pugna literaria toma proporciones de guerra nacional. Llegó al poder el célebre Conde de Aranda, afrancesado hasta los huesos, amigo y corresponsal de Voltaire, a quien surtía de los mejores vinos aragoneses, por lo que, agradecido el viejo sibarita de Ferney, le escribía que con media docena de españoles como el Conde nuestra nación entraría sin duda en las vías del progreso. Pues bien, Aranda, con todo su poder, no logró que se aplaudiesen ni la *Hormesinda* de Moratín, el padre, ni el *Sancho García* de Cadalso, ni las traducciones de Corneille y Racine de don Pablo de Olavide y de Iriarte, ni

las comedias lacrimosas de Nifo y las *Andrómacas* y las *Fedras*, los *Polyeutes* y los *Británicos* eran silbados siempre que se ofrecían en escena, porque el pueblo español prefería llorar las desdichas de *Inés de Castro* o reírse con toda su alma en *Don Gil de las Calzas verdes.*

La *ilustrada tolerancia* del Conde de Aranda, que había comenzado por quitar al pueblo de Madrid uno de los teatros que de antiguo venía gozando para obligarle a tragar las imitaciones francesas, hubo de rendirse y fundó un nuevo teatro llamado de los *Sitios reales,* sólo para la gente de corte, donde no se silbaba porque la entrada era de balde.

Mayor intolerancia mostró cuarenta años después don Leandro F. de Moratín cuando fué nombrado director del teatro español; pues convencido de que mientras el pueblo tuviese a su alcance comedias del siglo XVII no sufriría otras, empezó su gobierno prohibiendo, por tandas de a seiscientas, la representación de las obras de nuestro glorioso teatro, sin conocer más que las de mayor fama. Y ni aun éstas hallaron gracia a sus ojos, pues en las listas suyas constan y estuvieron algunos años proscritas obras tan malas (según él) como *El alcalde de Zalamea, La Vida es sueño, García de Castañar, La estrella de Sevilla, El mágico prodigioso,* todas las de Tirso de Molina y, en una palabra, las mejores de nuestra literatura dramática. Y era que don Leandro aspiraba generosamente a que no se representasen más que las cuatro comedias suyas, únicas que a la sazón tenía escritas, y alguna traducción de Molière o de Nericault Destouches, de Racine o de Voltaire.

Pero el ingenio cómico español buscaba salida a su estro creador y desquite a su gusto en el único campo que le dejaban libre, afectando despreciarle, que eran el sainete y la zarzuela. Y don Ramón de la Cruz nos dió en sus inimitables piececillas toda la sal española a la vez que un trasunto cómico de la sociedad de su tiempo. Decían entonces los infatuados galoclásicos, y como un eco repitieron otros después, que don Ramón de la Cruz sólo sabía pintar caracteres del pueblo bajo y escenas tabernarias, porque siempre ha sido mucho más fácil adoptar opiniones ya hechas que formarlas con el propio estudio. Y así como tratando de Lope de Vega fué y es mucho más expedito despacharse diciendo que es autor, aunque fecundo,

muy desordenado, que leerse las 500 comedias suyas que hoy afortunadamente poseemos, así para juzgar a don Ramón de la Cruz se echaba mano de veinte sainetes de costumbres populares, dejando en la sombra los cuatrocientos y más de todo género que hoy se conocen de costumbres urbanas y aristocráticas, de caracteres comunes en todos los órdenes y categorías de personas, masculinos y femeninos, morales y satíricos: lo que se quiera.

En los primeros cuarenta años del siglo XIX no hubo lugar para un gran florecimiento de la musa cómica. No bien salió España de la asoladora guerra de la Independencia comenzaron las crueles luchas entre el poder absoluto del monarca y los partidos liberales, y a continuación la criminal, la nefanda guerra civil de los siete años.

Mas ¡poder vital del pueblo y de la raza! Apenas alejada la tormenta, y aun durante ella, el genio cómico español toma carne y figura en un hombre que durante veinticinco años supo hacer reír a la parte culta de la sociedad lo mismo que al pueblo. Más de ochenta obras componen el caudal dramático de don Manuel Bretón de los Herreros, que le dan sobrados títulos para colocarle entre los mejores autores de todos tiempos y países. Hoy no se representan apenas, porque a Bretón le sucede lo que a nuestros autores del siglo XVII, a fines del siguiente y aun en la época actual. Que como las costumbres y los gustos han cambiado radicalmente, son mal comprendidos; la sociedad moderna no está preparada para seguir con interés y sentir unos afectos que no son los que hoy dominan. Los usos sociales, las modas, los recreos públicos, las ocupaciones privadas, son otros. Muchos lances que en tiempo de Bretón eran comunes hoy resultan extraños, cuando no ridículos. En las pasiones mismas, si no distintas en el fondo, ha variado la manera de expresarlas, sobre todo en el teatro. Y esta divergencia en lo esencial arrastra consigo el poco aprecio de las otras mil bellezas de estilo, de versificación, de gracias y donaires en que abundan y que sólo pueden gozarse con la espaciosa lectura del teatro bretoniano.

Cuando don Miguel Echegaray comenzó a escribir comedias hacía ya muchos años que había callado Bretón, aunque

sólo algunos que, lleno de canas y de gloria, había bajado al sepulcro.

Después de él, la Talía genuínamente española puede decirse que enmudeció, porque fué ahogada por la imitación francesa. Lo que los célebres nombres de Pedro Corneille, Racine, Molière y Voltaire no habían conseguido en todo el siglo XVIII lográronlo con gran facilidad Eugenio Scribe y otros autores de menos fama que le siguieron, y para eterna vergüenza hasta vino a dominar entre nosotros lo que en Francia misma era la escoria y el desecho del arte: el género bufo.

Echegaray llegó cuando el cansancio del público por esta soez literatura dramática era patente. Y sin duda escarmentado por las consecuencias a que arrastraba la imitación servil, procuró no incurrir en aquel pecado y limitarse a reproducir en la escena el aspecto cómico de la sociedad en que vivía. No prescindió, ni mucho menos, de tratar los grandes temas sociales, políticos, morales, de educación, vicios y manías comunes en todos los países que más ocupaban la atención de filósofos, pedagogos, novelistas y autores dramáticos extranjeros. Pero aun esto lo hizo (y en esto reside principalmente su originalidad) tomándolo no a lo trágico y buscando los mismos temas en la sociedad española. La cuestión del divorcio, por ejemplo, que tanta tinta hizo gastar a los dramaturgos en los años 70 al 80, y con no ser problema de esencia en España, tiene buena representación en el repertorio de Echegaray; la coquetería y ligerezas, sin pasar de eso, de la mujer casada, son el asunto de tres o cuatro de sus buenas comedias; la vida del solterón, la división de intereses en el matrimonio y otros asuntos no menos graves tuvieron acceso, aunque siempre en su aspecto cómico, en el teatro de nuestro nuevo compañero.

Pero, en general, el mayor número de sus obras giran en torno de motivos menos serios, tales como manías o ridiculeces inofensivas, defectos que no llegan a constituír vicios odiosos; caracteres extravagantes, y, aun sirviéndose de gentes comunes y equilibradas, imagina lances y aventuras singulares, aprovecha errores y equivocaciones de trascendencia, resultando entonces lo cómico de la situación de los personajes, ya por intentar empresas difíciles o disparatadas o trocando los medios

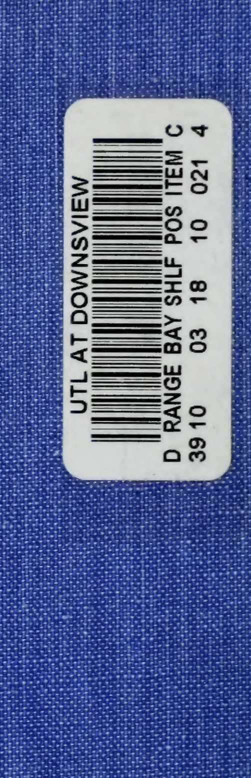
de lograrlas, o ya fracasando en ellas por causas y circunstancias inesperadas, aunque lógicas y graciosas.

En preparar y desarrollar las situaciones cómicas fué siempre maestro don Miguel Echegaray. Así se lo reconocieron los críticos menos benévolos, y pudiera citar algunas que han tenido fama; pero no lo hago porque de seguro la mayoría de los que oyen no las habrán olvidado.

El teatro [redacted] de don Miguel Echegaray, que podemos considerar no cerrado, pero sí completo, representará en adelante un tesoro de datos históricos, de historia interna se entiende, acerca de las costumbres, de las ideas morales, de las preocupaciones y hasta de las extravagancias de la sociedad de su tiempo; un dechado de buenas comedias; un vasto arsenal de gracias, de dichos agudos, de réplicas ingeniosas, de lindas descripciones de personas y cosas y de narraciones agudas o epigramáticas, todo ello encerrado en una poesía propia, ni excesivamente humilde, ni tan remontada que desdiga de los asuntos en que se emplea, y expresada en lenguaje siempre castizo, como reflejo del que habla la parte más noble del pueblo castellano.

Bien venido sea el que con tales riquezas llega hoy, señores Académicos, a sentarse entre vosotros y os las entrega para que useis de ellas a vuestro talante, según habéis hecho con las de tantos insignes escritores que nos antecedieron, porque de esas riquezas individuales se forma el caudal común, el gran tesoro de nuestra incomparable lengua española.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 03 18 10 021 4